ROK XII №. 5

RUCH LITERACKI

ZAŁOŻONY PRZEZ BRONISŁAWA GUBRYNOWICZA

TREŚĆ

WYDAWNICTWO «PARNAS POLSKI»
WARSZAWA, MARSZAŁKOWSKA 110

ROK XII Nr 5

RUCH LITERACKI

ZAŁOŻONY PRZEZ BRONISŁAWA GUBRYNOWICZA

O DAWNOŚCI TEKSTÓW TRADYCYJNYCH

Sprostowania, wyjaśnienia, uzupełnienia i inne manewry polemiczne zachwaszczają pole naszej krytyki literackiej tak zastraszająco, że na uwagi „O ujęcie dawności bylin"[1] nie odpowiadałbym, gdyby nie to, że p. K. W. Zawodziński poruszył w nich problem, który — jak się dalej okaże — ma znaczenie ogólniejsze, dotyczy bowiem nie tylko bylin, ale również wszelkich innych tekstów tradycyjnych, a więc szerzonych drogą przekazu ustnego, problem, świeżo zaktualizowany w innej dziedzinie przez cenną publikację naszych pieśni popularnych z epoki baroku literackiego[2]. Teoretyczne rozpatrzenie tego problemu, rozwiązywanego przeze mnie stale i konsekwentnie w ten sam sposób, czy to tam, gdzie chodziło o „Kozaczka"[3], czy w zakresie studiów nad bylinami, uzasadni moje wobec niego stanowisko, dalekie od lekkomyślności, o którą mię z lekkiej ręki (czy może właśnie lekkiej myśli) niestrudzenie oskarża prof. Brückner.

Problem ten wyłania się zawsze i stale tam, gdzie w grę wchodzi chronologia tworów literackich, znanych nam z przekazu ustnego lub ustnopiśmiennego. O ile mianowicie teksty, upowszechniane sposobem pisemnym, zachowują postać naogół niezmienną, choć praktyki wydawniczo-zecerskie nawet tutaj wywołują sporo zniekształceń, o tyle teksty przekazywane ustnie stale ulegają przeróżnym deformacjom. Niedawna wojna o wiersz Kochanowskiego „prawie ufa jemu" ilustruje deformację stosunkowo nieznaczną, biegun przeciwny reprezentować mogą twory, które w przekazie ustnym doszły do stadium całkowitej dekompozycji, rozkładu, uniemożliwiającego odpoznanie wersji pierwotnej i autentycznej. Dla przykładu wskazać by tu można choćby ludowe wersje wspomnianego „Kozaczka", przez uczonego ukraińskiego najdowolniej uznane za redakcje pieśni tej najdawniejsze, najdowolniej bo na przekór logice.

Przyczyny owych deformacyj są podwójne. Najważniejsze, płynące z psychologii pamięci, poznać łatwo, sięgnąwszy do prac tego pokroju, co studia Murki nad recytatorami pieśni epickich u Słowian południowych; o innych, narzucanych przez odbiorców-słuchaczy, krótko mówię w książce o „Bylinach". Innym wreszcie, związanym z naturą samych tworów tradycyjnych, zawierających identyczne lub analogiczne motywy w swej treści, przyjrzeć się można w byle studium o dziejach tej czy innej baśni, które to dzieje stale wykazują krzyżowanie się, zarówno kunsztowne jak mecha-

[1] Zob „Ruch Literacki" z lutego r. b.

[2] „Polska liryka mieszczańska", wyd. K. Badecki, Lwów 1937.

[3] Zob. szkic „Pieśń o kozaku i Kulinie", Ruch Literacki 1930 (oraz w zbiorze „Paralele" 1935).

niczne, różnych wątków, wywołane właśnie ową obecnością elementów wspólnych[1].

Najogólniej rzecz całą biorąc, powiedzieć by można, że w dziejach każdego tworu tradycyjnego, prozaicznego czy wierszowanego, działa prawo deformacji, które polega na tym, że dzięki tym samym warunkom, które regulują popularność danego utworu, utwór ten przekształca się, tracąc części składowe pierwotne, zastępowane nieraz nowymi, że obrasta w nowe dodatki, że rozpada się czasem na części pozornie samodzielne, że wreszcie, osiągając stadium dekompozycji, zatraca swą pierwotną postać wierszową, o ile ją posiadał, postać ta bowiem albo doznaje przeróżnych uproszczeń, albo nawet całkowicie zanika, tak że wersję wierszowaną zastępuje wersja prozaiczna. Wypadek ostatni znamy doskonale z dziejów średniowiecznej epiki francuskiej w postaci „prawa", do którego wypadnie mi jeszcze powrócić, a które głosi, że wersje prozaiczne są późniejsze od wierszowanych.

Wszystkie te uogólnienia sprawdzić łatwo w wypadku, gdy znamy autentyczną wersję pierwotną danego utworu, szerzonego również w przekazie ustnym, a więc wersję w postaci, nadanej jej przez jej autora. Na poematach Kochanowskiego, Karmanowskiego, Mickiewicza, Gaszyńskiego czy Wasilewskiego, śpiewanych po wsiach, gdzie je etnografowie odnaleźli, stadia i stopień deformacji i dekompozycji określić można z niezawodną dokładnością. Z prawdziwymi trudnościami spotykamy się natomiast zawsze i wszędzie tam, gdzie na podstawie wersyj tradycyjnych, a więc zdeformowanych, usiłujemy zrekonstruować hipotetyczną wersję pierwotną. Współczynnik subiektywny, a więc rozległość wiedzy o danym utworze u rekonstruktora, następnie poglądy na epokę, z której przypuszczalnie rekonstruowany utwór pochodzi, smak wreszcie estetyczny, bezwiednie nieraz decydujący o wyborze tam, gdzie czynników obiektywnych nie posiadamy, sprawiają, że hipotetyczna rekonstrukcja „pra-formy" danego utworu może otrzymać postać wręcz fantastyczną. Dość wskazać na dwa typy tak radykalnie różne, jak szkolarsko-erudycyjna, hiperpoprawna odbudowa pieśni „Pani pana zabiła" przez E. Kucharskiego, oraz to, co za prototyp „Kozaczka" uznaje J. Jaworskij. Innymi słowy — do diametralnie różnych form pierwotnych tego samego utworu dojdą dwaj ludzie, z których jeden będzie stał na stanowisku, że forma ta musiała być z pewnych względów prymitywna, drugi zaś założy, również na podstawie pewnych względów, że była ona kunsztowna, że odznaczała się logiką artystyczną, widoczną w zdeformowanych jej wariantach późniejszych.

Zbyteczna chyba dodawać, że konsekwentnie stojąc na stanowisku, teoretycznie dzisiaj niemal powszechnie uznawanym choć w praktyce spotykanym naogół rzadko, tym właśnie stanowisku, na którym obowiązuje prawo deformacji tworów tradycyjnych, za postać pierwotną „Kozaczka"

[1] Prawa, rządzące życiem tworów folklorystycznych, formułowano niejednokrotnie, przede wszystkim w zakresie pieśni epickiej i baśni; por. A. Olrik „Episke Love i Folkedigtningen" (w „Danske Studier" V, 1908); M. Moe „Edda" 1914; W. A. Berendsohn „Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst" 1922, etc.; przegląd prac z tej dziedziny i bibliografię podaje Berendsohn w artykule „Epische Gesetze der Volksdichtung" (w „Handwörterbuch des deutschen Märchens", 1, 566—572).

uznałem wersję jego niezdeformowaną, w studium zaś o bylinach położyłem duży nacisk na lekceważone przez ich badaczy dawne „Skazanija", biorąc je za punkt wyjścia w rozważaniach dalszych, do czego zresztą za chwilę powrócę.

Z prawa tego wynikają jednak pewne konsekwencje, obowiązujące nie tylko folklorystę, ale również badacza zjawisk literackich, tam zwłaszcza, gdzie zjawiska te przesuwają się przez pole tradycji ustnej. Co to znaczy, spróbuję pokazać na wypadku, który — jak wspomniałem — zagadnienie to zaktualizował świeżo w nauce polskiej. Mam tu na myśli imponujący tom śpiewników popularnych z w. XVII, wydany przez dra K. Badeckiego. Zbiór ten, z różnych względów ważny dla historyka literatury, nie jest obojętny dla badacza naszego folkloru, jak to bowiem od dawna wiadomo, w repertuarze pieśni popularnych z czasów Wazów spotykamy sporo pozycyj, żywych w tradycji ustnej po dzień niemal dzisiejszy. Dotyczy to między innymi prześlicznej ballady „Pod jaworowym cieniem Wróży panna pierścieniem", zawartej w zbiorku p. t. „Dama dla uciechy młodzianom i pannom". Dr Badecki, mając do dyspozycji cztery niedatowane wydania tego zbiorku, usiłował ustalić ich kolejność chronologiczną i, powodując się kryteriami, które sprawdzić mi trudno, jedno z nich, oznaczone jako I 2 uznał za edycję najstarszą, inne zaś, oznaczone jako I 5, za najpóźniejszą, poczym teksty pieśniowe podał w brzmieniu owej edycji I 2, rzekomo najstarszej. Konsekwencje tego wyboru są takie, że tekst główny Badeckiego roi się od najrozmaitszych błędów, brzmienie jego poprawne natomiast uzyskać łatwo, sięgnąwszy do odmian wydania I 5, przytoczonych przez wydawcę w komentarzu krytycznym. Dotyczy to w pierwszym rzędzie właśnie pieśni „Pod jaworowym cieniem", o wiotkiej ale zupełnie wyraźnej akcji, o kunsztownej strofice. W postaci poprawnej Anusia, chcąc przełamać udaną (?) obojętność kochanka, ukazuje mu najpierw klejnoty, a gdy to nie pomaga, „kunsztowne szaty zrzuci, do koszulki się zwłóczy" i „ślicznością ciała" ostatecznie zwabia kochanka do alkierzyka. Nie wdając się w zestawienia szczegółowe, wystarczy wskazać, że edycja I 2 ma układ zwrotek fałszywy: 1 - 7 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 13 - 8 - 9 itd. itd., dzięki czemu zaraz na wstępie zawiera nonsens sytuacyjny, w zwrotce bowiem 7, przestawionej na miejsce drugiej, ukazuje Anusię w okienku, rozrywając w ten sposób wróżenie z pierścienia „pod jaworowym, cieniem", gdy naprawdę Anusia, po dokonaniu wróżby, biegnie do domu stroi się „jak łąteczka" i wówczas dopiero ukazuje się w oknie. Podobne nonsensy sytuacyjne występują również dalej, pierwotne bowiem zakończenie pieśni w wersji zdeformowanej zajmuje jej środek. Defektom strukturalnym towarzyszą uderzające deformacje rytmiczne.

Jak to wygląda w praktyce, poucza rzut oka na zestawione teksty:

Poprawny I 5	Zdeformowany I 2
(8) Jako Dianna stanie, Ni jakie malowanie, W okienku wygląda, Miłego pożąda, Jedź do mnie me kochanie.	(8) Jako Dianna stanie, Ni jakie malowanie, W okienku wygląda, Miłego pożąda, Jedź do mnie, me kochanie.

(9) Dotąd w okienku stała,
Aż się go doczekała,
Dał Bóg miłych gości,
Anusia z radości
W okienku się rozśmiała.

(10) Mileńki wzgorę pojźrzy,
Wesołą Anusię ujźrzy,
I sam się raduje,
Lecz nie pokazuje,
Aże mu serce zadrży.[1]

(9!) Anusia radością zdjęta
Ledwie się upamięta.
I rzecze nieboga:
Sam do mnie, dla Boga,
Jeszczem ci nie wyklęta.

(10!) Jaś stoi przede wroty,
Mileńki wzgorę pojźrzy,
Wesołą Anusię ujźrzy,
I sam się raduje,
Lecz nie pokazuje,
Aże mu serce zadrży.[2]

W tekście zdeformowanym zepsuto kolejność epicką, wypuszczając zwrotkę 9, uzasadnioną przez sytuację (dziewczyna widzi nadjeżdżającego chłopca), na jej zaś miejsce wstawiono zwrotkę 13, przedstawiającą ponowne zjawienie się chłopca. Ponownym przyjazdem właśnie tłumaczy się energiczny okrzyk dziewczyny „Jeszczem ci nie wyklęta", w układzie zdeformowanym pozbawiony uzasadnienia. Gdyby ktoś jednak miał wątpliwości, czy istotnie wersja I 5 jest poprawna i pierwotna, czy więc przytoczone rozumowanie nie jest przypisywaniem anonimowemu autorowi doskonałości, o której może mu się nie śniło, wątpliwości te muszą zniknąć, gdy się zważy na układ stroficzny pieśni. Wstęp zwrotki 13 w postaci zdeformowanej ma wiersz wstępny „Jaś stoi przede wroty" podwójnie zbędny, bo choć sytuacyjnie niemal poprawny, nie ma odpowiednika rymowego, nadto zaś psuje zwrotkę, w całym utworze pięciowierszową, a zatym posiadającą jakąś melodię, z daną budową stroficzną ściśle związaną. Nie chcę tutaj wchodzić w analizę szczegółów, które omawiane wykolejenie wywołały, samo bowiem zestawienie zupełnie przekonywająco dowodzi, że wersja I 2 jest zdeformowana, a więc nie jest pierwotna.

Powtarzam, nie mogę sprawdzić tych kryteriów, którymi Badecki kierował się przy wyborze edycyj i ustalaniu ich chronologii, wymagało by to bowiem skrupulatnego obejrzenia wszystkich, niedostępnych egzemplarzy, mimo to nie mam najmniejszych wątpliwości, że kryteria to fałszywe, że edycję pierwotną reprezentuje I 5 i, że jej tekst za podstawę przedruku krytycznego obrać należało, zgodnie z prawem deformacji tekstów tradycyjnych, głoszącym, że — po za wypadkami celowej rekonstrukcji, które zawsze odpoznać się dadzą, teksty pierwotne są zawsze najpoprawniejsze.

Przechodząc z kolei do zagadnień bylinnych, wyjaśnić muszę jedną z przyczyn niechęci, wspomnianej na wstępie obecnego szkicu, a sprawiającej, że wogóle nie kwapię się do dyskusji na temat tych właśnie zagadnień. Antagoniści moi, czy to prof. Brückner czy oględny i ostrożny, bo lepiej w terenie badań zorientowany p. Zawodziński, wysuwają stale pewne argumenty, na które przystać mi trudno, a z którymi rozprawić się również niełatwo, wymagało by to bowiem całego studium. By to nie wyglądało na lekceważenie cudzych poglądów, wskażę tylko na obiekcje, wysunięte ostatnio przez p. Zawodzińskiego, a więc rzekome związki bylin z epiką starogermańską, a więc rzekomy ich związek z starą pieśnią o Szczełkanie,

[1] Badecki s. 372.
[2] j. w. 31.

a więc wreszcie ich związki z kronikami. Najnowsze badania zachodnioeuropejskie[1] stanowczo przeczą związkom pierwszym, Eliasa von Riussen niepodobna związać z bylinnym Ilią, innymi słowy na podstawie „Ortnita" nie da się nic wywnioskować o dawności poezji bylinnej. Co do pieśni o Szczełkanie, to mój oponent sam wie doskonale, że jej tematyka i jej forma niczego wspólnego z bylinami nie mają, że więc na jej zasadzie można stwierdzić tylko, że Ruś w w. XIV miała pieśni historyczne, czemu ja bynajmniej nie przeczę, ograniczając się do stanowiska, że ze znajomości tej pieśni dla bylin nic nie wynika. Kroniki wreszcie, jak wiadomo choćby z tego, co o tym mówię w swej książce o „Bylinach", wzmiankują raczej bohaterów baśniowych niż bylinnych. W rezultacie wychodzi na to, że przed w. XVI o bylinach nic nie wiemy i dlatego właśnie rozważania swe rozpocząłem od tego, co da się historycznie stwierdzić, pominąłem zaś wszelkie mgliste i na niczym nie oparte domysły. Tym bardziej, że domysły to nieraz obosieczne. Stawiano mi np. zarzut, że, odrzucając hipotetyczną prehistorię bylin przed w. XVI, pozbawiam się możności objaśnienia, skąd nagle pojawiły się w tym właśnie wieku. Pięknie, przypuśćmy, że byliny powstały wcześniej, choćby w w. XIII. Czy dzięki temu ich nagłe pojawienie się w tym właśnie stuleciu staje się jaśniejsze? Sądzę, że wręcz przeciwnie, dla stulecia tego bowiem nie mamy tych danych, których dostarcza nam epoka Groźnego i jej pieśń historyczna.

Po tym ekskursie wstępnym wracam do punktu wyjścia. Rosyjscy badacze bylin odnaleźli wersję najstarszą pieśni najpopularniejszych, tzw. „Skazanije o kijewskich bogatyriach", ułożone w prozie poetyckiej, skomponowane z logiką artystyczną, i dzięki temu właśnie uznali „Skazanije" za produkt późniejszy, za szkolarskie opracowanie tradycyjnych wątków bylinnych. Wychodzili oni z założenia, że podstawową cechę bylin, jako tworów bardzo archaicznych, stanowi prymitywizm „ludowy", zgodnie więc z tym subiektywnym poglądem zdyskwalifikowali „Skazanije" jako rzecz nieudolną. Ja natomiast, wedle swej „znanej metody", stosunek tych tworów odwracam, przyjmuję, że „Skazanije" stanowi prototyp pieśni późniejszych, zdeformowanych, zastępujących Carogród i Konstantyna Kijowem i Włodzimierzem, rozbijających wątek pierwotny, wyprawę bohaterów pod wodzą Ilii i Aloszy na dwa wątki samodzielne, pojedynek Ilii z Czudowiszczem oraz Aloszy z Tugarinem. Przyznaję zresztą, że wprowadzając to zagadnienie na kartach swej książki, popełniłem błąd metodyczny, zamiast bowiem poświęcić mu spory rozdział, poruszyłem je mimochodem tylko. Kierowałem się w danym wypadku dwoma względami— perspektywą na dalsze studia, wiążące „Skazanije" bezpośrednio z tradycjami bizantyjskimi, oraz okolicznością, że analogiczny stosunek wielu bylin do redakcyj prozaicznych jest zjawiskiem bardzo pospolitym. Gdyby udało się, mnie samemu czy komukolwiek innemu, odnaleźć bizantyjskie źródło „Skazanija", sądzę, że wszelka dyskusja na temat prymarności „Skazanija" czy bylin automatycznie by odpadła, równocześnie zaś moja koncepcja powstania bylin z dziedziny hipotez przeszła by do dziedziny zwy-

---

[1] E. Studer „Russisches in Thidreksaga", Bern 1931; A. Mazon „Ilja de Murom dans l'épopée germanique", Mélanges Iorga, Paris 1933; R. Trautman „Die Volksdichtung der Grossrussen", 1935, 1, 101.

czajnej konstatacji. To raz. Wówczas też niewątpliwie odkryto by niedostrzeżone dotąd walory artystyczne lekceważonego obecnie „Skazanija", tym więcej, że tu i ówdzie dostrzegano je przecież i próbowano wyjaśnić, jako odblask jego rzekomo zaginionych prototypów bylinnych.

Jak tylko co zaznaczyłem, do uznania wersji prozaicznej za prototyp bylin wierszowanych skłonił mię, po za prawem deformacji, wzgląd na okoliczność, że opowieściom prozaicznym początek zawdzięcza mnóstwo bylin, i to niekoniecznie nowszych, „nowelistycznych", a więc opartych na znanych nowelach czy baśniach, ale również bylin tego typu, co „Car' Sołomon", wywodzących się z opowiadań cerkiewno-apokryficznych. To był powód dostateczny, by nie respektować prawa, znanego z dziejów średniowiecznej epiki francuskiej, przytoczonego przeciw moim wywodom przez p. Zawodzińskiego, a głoszącego prymarność wersyj wierszowanych w stosunku do prozaicznych, prawo to bowiem na gruncie rosyjskiej epiki ludowej nie ma zastosowania.

Warszawa. *Julian Krzyżanowski.*

CZY NORWIDA «CIENIE» = «QUIDAM»?

ŁAMIGŁÓWKA BIBLIOGRAFICZNA

Ustalając czas powstania „Quidama", dochodzi Miriam do wniosku, że poemat ten był gotowy z początkiem r. 1857 i że nosił pierwotny tytuł „Cienie". Tytuł ostateczny „Quidam" nasunął się poecie dopiero później, w każdym razie przed lutym 1858 r., kiedy go Norwid (o ile dotąd wiadomo) po raz pierwszy użył w liście do B. Zaleskiego [1]. — Nie zajmuje nas w tej chwili sprawa chronologii, zatrzymamy się natomiast na chwilę przy zagadnieniu owych tytułów.

Miriam uważał hipotezę swą niemal za pewnik. „Tytuł ów [„Cienie"] — pisał on — spotykamy raz jeden tylko, w liście do Lenartowicza z r. 1858. Nie ma jednak najmniejszej wątpliwości, że odnosił się on do niniejszego poematu [„Quidam"] [2].

Pewność ta — jakąż ma podstawę? Pisząc powyższe, apodyktyczne słowa, wydawca „Pism zebranych" znał ten tytuł „Cienie" z jednej tylko wzmianki. Sięgnijmyż do niej. Jakoś z początkiem r. 1858 w liście do Lenartowicza wspomina Norwid rozmowę prowadzoną z nim w Tuilleriach latem roku zeszłego; rozmowa była o świeżym utworze Lenartowicza „Gladiatorach". Norwid krytykował historyczność poematu, powołując się na Juwenala, Bérangera. „Wtedy — dodaje — prosiłeś mnie, abym Ci pozwolił wydać Twoim kosztem moją broszurę „Cienie" [3].

Poczem z goryczą stwierdza, że Lenartowicz przyrzeczenia nie dotrzymał, a na dobitkę rozgadał sprawę przed „trzecimi osobami", najwyraźniej tu niepożądanymi.

---

[1] Krechowiecki. O C. Norwidzie. II. 95.

[2] Pisma zebrane, A 1065. Sugestii Miriama uległ nawet W. Borowy (Pam. Liter., XXXIII 1002).

[3] C. Norwid, Słowo i litera. — Garść listów. Warszawa 1936, s. 140.

Do tego samego utworu (t. zn. według tego — do „Quidama") odnosi Miriam wzmiankę w innym liście Norwida, do B. Zaleskiego z dn. 16. VI. 1857. Pisze tam poeta: „Rzecz, którą życzyłem sobie abyś raczył czytać, udzieliłem Teofilowi i innym dwom osobom; uczyniono mi gorzką przyjemność, nad „Wallenroda" przenosząc ją..." [1].

Właściwie biorąc, wzmianki te już w r. 1911, wzięte pod ostre światło analizy, niezbyt uprawniały do apodyktyczności takiej, jaką znaleźliśmy w orzeczeniu wydawcy „Pism zebranych". Bo jakżeż? Lenartowicz mówił o „broszurze", podczas kiedy „Quidam", największy rozmiarami z utworów epickich Norwida (bez mała 4000 wierszy), mógłby wypełnić pokaźny tom (w wydaniu „Pism zebranych" — 175 stron). Ponadto: pierwszym czytelnikom poematu (latem 1857 r.) kojarzył się on z „Konradem Wallenrodem", „Quidam" tymczasem mógłby się, od biedy, skojarzyć z „Irydionem", — ale z „Wallenrodem"? Trzebaby bardzo śmiałego i liberalnego łowcy podobieństw, żeby mu za ogniwo takiego skojarzenia wystarczył w „Quidamie" epizod Bar-Kochby [2], wykazujący przecież z „Wallenrodem" minimum wspólnoty.

Wątpliwości znacznie większej można było nabrać, gdy wyszedł na jaw list Lenartowicza do Norwida z r. 1868 wraz z odpowiedzią poety. Rzecz bowiem jasna, że Lenartowicz w r. 1857 musiał czytać „Cienie", skoro je sobie tak upodobał, że aż zestawiał z „Wallenrodem" i chciał wydawać. Co do tego Miriam nie ma wątpliwości. Co więcej, przyjmuje on, że pod wpływem „Cieni" Lenartowicz „niezwłocznie przystąpił" do pisania „Gladiatorów" [3]. Tymczasem widzimy, że w r. 1868, przeczytawszy „Quidama" w wydaniu lipskim, pisze o nim Lenartowicz do Norwida jako o czymś zupełnie dotąd mu nieznanym. Zapewne możnaby wyznanie to potraktować złośliwie i mówić z oburzeniem (jak też i czyni Miriam) [4] o krótkiej pamięci i o nonszalancji Lenartowicza; możnaby, gdyby nie to, że i Norwid w odpowiedzi swej informuje przyjaciela o „Quidamie" jako o utworze, o którym on przed tym nie słyszał („rzecz pisana przed ostatnimi w Polsce wypadkami..." etc.). Już tutaj nasuwa się myśl, czy nie najprościej i nie najsłuszniej będzie przyjąć, że Lenartowicz — owszem — „Cienie" czytał, upodobał sobie i wprawdzie nie wydał, lecz... nie zapomniał, „Quidama" zaś rzeczywiście przed r. 1868 nie znał (— co za tym idzie — nie brał też z niego podniety do „Gladiatorów"). Trzeba by tylko przypuścić, że „Cienie" i „Quidam" to dwa tytuły utworu bynajmniej nie jednego, ale dwóch różnych.

Przypuszczenie takie utwierdza się, owszem, zamienia się w pewność po uwzględnieniu dalszych w tej sprawie świadectw. Znajdziemy je w dwóch listach Norwida do A. Zaleskiego, z końca (zapewne z grudnia) 1858 r. Wiadomo, że Zaleski [5], zaprzyjaźniony z Norwidem jeszcze we Florencji 1843 r. i w Rzymie 1848, pod koniec r. 1858 samorzutnie podjął myśl zebrania

---

[1] Krechowiecki, II. 88.

[2] C. Norwida Poezje wybrane. Wydał Miriam. Warszawa 1933, s. 612.

[3] Pisma zebrane, A. 1053. Oczywiście z wyraźnym pogwałceniem kontekstu listu, z którego widać, że latem 1857 r. Norwid, gdy pokazywał „Cienie" Lenartowiczowi, już „Gladiatorów" jego znał.

[4] Poezje wybrane, s. 612.

[5] Szczegółów biograficznych o A. Zaleskim zebrano mało. Miriam (l. c. str. 632), podawszy daty urodzenia i śmierci (obie zresztą błędne) i parę drobnych informacji, dodaje: „Więcej o nim i do dzisiaj nie wiemy". Dowiedzieć się owszem możemy, sięgnąwszy do nekrologu w „Kłosach" 1885. II. 266, 279.

i wydania w Wilnie rozproszonych jego poezji. W związku z tym Norwid przesłał mu wykaz utworów, któreby powinny wejść do tego wydania i podał wskazówki, gdzie ich szukać. Otóż wzmianka o „Cieniach", jako o poemacie, który trzeba odszukać i wcielić do wydania, znajduje się w obu tych listach: „poema „Cienie", z przedpieśnią zarys obejmującą" [1]; — „Cienie", poema, jeśli Ci Siemieński przeszle one, bo już nie odpowiada na wołania" [2].

Wzmianki te, choć lakoniczne, pozwolą rozstrzygnąć interesującą nas tutaj kwestję bibliograficzną.

Tytułu „Quidam" — jak się rzekło — użył Norwid, mówiąc o swym utworze, już w lutym 1858. Dodawać nie trzeba, że jest to tytuł dla poematu tego najwłaściwszy, najszczelniej przylegający do treści i najpełniej wyrażający jego naczelną myśl konstrukcyjną. Trudnoby zrozumieć, dlaczego Norwid, raz go ustaliwszy, po dziesięciu miesiącach miałby wracać do tytułu starego i odrzuconego, gdyby nawet taki był. Tymczasem widzimy, że w grudniu 1858 r. poeta w dalszym ciągu mówi o „Cieniach". To raz. Powtóre: gdyby teraz jeszcze trzymać się uporczywie hipotezy Miriama, trzeba by się zgodzić, że tytuł „Cienie" związany był z jakąś redakcją „Quidama" pierwotną, różną od drukowanej. Wynikałoby to bowiem ze wzmianki w liście pierwszym. Mówi się tam przecież o „p r z e d p i e ś n i, zarys obejmującej". Tymczasem w „Quidamie" wydanym w r. 1863 „przedpieśni" takiej, takiego „zarysu" wstępnego nie ma zupełnie. Miałżeby być w pierwszej redakcji? Nic nam wszelako dotąd o takiej redakcji nie wiadomo.

I to jeszcze nie wszystko. Miriam prześledził historię autografu „Quidama" [3]. Widzimy stąd, że do końca sierpnia 1857 r. miał go L. Nabielak, potem dostał się Lenartowiczowi, który, jak się krytyk domyśla, oddał go Trembickiej. „Z kolei znalazł się rękopis... w ręku B. Zaleskiego"; właśnie w lutym 1858 r. Norwid prosi go o odesłanie albo o pomoc w znalezieniu wydawcy [4]. Po jakimś czasie Zaleski, właśnie szukając sposobu wydania, odesłał go M. Dziekońskiej. Dodajmy, że w tym jakoś czasie, najpewniej pod koniec 1858 r. czytał „Quidama" Krasiński [5] i poczynił nad poematem uwagi, na które Norwid odpowiedział (a więc jeszcze za życia Krasińskiego, zm. 23. II. 1859) listem, którego „wyjątek" widnieje jako przedmowa do poematu drukowanego. Gdzież tu miejsce na to, żeby rękopis, na wiele czasu przed grudniem 1858 r., wysłać Siemieńskiemu, nie móc się doczekać druku, szturmować do opieszałego redaktora (zapewne nie jednokrotnie) o zwrot rękopisu i osiągnąć tyle, że „już nie odpowiada na wołania". A taki przecież właśnie był los poematu „Cienie".

Sprawa może uchodzić za rozstrzygniętą. Pisząc A. Zaleskiemu (a poprzednio Lenartowiczowi) o „Cieniach", pisał Norwid nie o „Quidamie"

---

[1] „Tyg. Ilustr." 1912, nr. 30.

[2] „Testament literacki C. Norwida", wyd. dr T. Przypkowski. Kraków 1935, s. 12.

[3] Pisma zebrane, A. 1066 n.

[4] Krechowiecki. II. 95.

[5] Nie odrazu się Norwid zdecydował na pokazanie Krasińskiemu tego poematu. „Nie udaję się" — pisał w maju 1857 r. do Wł. Bentkowskiego — z nim „do przyjaciela mego p. Zyg. Kr.[asińskiego], bo może za wielki koszt pieniężny, aby literaturze ojczystej dodać rzecz, której w literaturze naszej całej nie ma" („Z niedrukowanej korespondencji C. K. Norwida", podał B. Erzepki. Poznań 1921, str. 38).

(„Quidam" nie miał wejść do wydania planowanego w 1858 r.)[1]. „Cienie" to tytuł nie pierwotnej redakcji tej „przypowieści", „bynajmniej okaźnej", ale osobnego poematu (zwanego w listach to „broszura", to znów „poema"), tego właśnie, który Lenartowicz w r. 1857 zestawiał z „Konradem Wallenrodem".

Poematu tego, jak dotąd, nie znamy. Zaginął on (najpewniej u L. Siemieńskiego) na równi z „Vittoria Colonna", z legendą o Mszy św. i wieloma innymi. Niemniej na tej bolesnej „liście strat" wykazywać go musimy jako osobną pozycję[2].

Kraków. *Stanisław Pigoń.*

MICKIEWICZ I PANI KRÜDENER

Jak zdołałem zauważyć, z powodu ogłoszonego przed rokiem pierwszego tomu mej monografii o Mickiewiczu, wypowiedzieli się w sposób pozytywny profesorowie: Ign. Chrzanowski, Tadeusz Grabowski, Tadeusz Sinko, Józef Birkenmajer. Jeśli zaś chodzi o obiekcje, spotkałem się tylko z jedną ze strony recenzenta anonimowego. Mianowicie podał on w wątpliwość me wywody o wpływie Tomasza à Kempis na Mickiewicza już w czasach wileńsko - kowieńskich. Ten szczegół skłonił mię do zastanowienia się nad tym, czy w książce swej wyzyskałem wszystkie argumenty, jakimi rozporządzam, by nie dawać powodu do wątpliwości.

Stwierdziłem, że do tego, co powiedziałem, da się jeszcze dorzucić garść nowych szczegółów. Jest to rzecz ważna, bo z dziełem Tomasza à Kempis łączy się tzw. imitatio, wewnętrzne naśladownictwo, wczuwanie się, które się zaczyna od tzw. modlitwy myślnej (oraison mentale), a kończyć się może stygmatyzacją, jak u Marii Egipcjanki lub św. Franciszka z Asyżu. Zadaniem krytyki estetycznej jest między innymi ustalenie właściwego punktu widzenia, z jakiego należy rozpatrywać, czy przeżywać dane dzieło sztuki. Otóż starałem się wykazać, że „Hymn na Zwiastowanie N. Marii Panny" w swej zasadniczej koncepcji jest modlitwą myślną, zaś upiorowość Gustawa da się najłatwiej wyjaśnić z punktu widzenia tzw. imitatio.

Nie mamy dowodów bezpośrednich na to, że Mickiewicz już wówczas zajmował się „Naśladowaniem" Tomasza à Kempis, więc musimy

---

[1] Dowodzi tego niezbicie drugi list do A. Zaleskiego, podający rejestr wszystkich przeznaczonych tam utworów. W rejestrze tym „Quidama" nie ma". W takim razie trzeba skończyć z innym jeszcze bałamuctwem, jakoby „List do Walentego Pomiana Z."[akrzewskiego], gdzie poeta dał komentarz do „Quidama", „służyć miał pierwotnie za wstęp do zamierzanego przez Ant. Zaleskiego i kilka innych osób zbiorowego wydania pism poety, w którym jedną z głównych części składowych miał być... poemat „Quidam" (Miriam w przypisach do „Poezyj wybranych, str. 563). „List" jest od planów A. Zaleskiego znacznie późniejszy, pisany był w r. 1859 i to nie w pierwszych jego miesiącach; dowodzi tego wpleciona w tekst wzmianka o ustosunkowaniu się Hotelu Lambert do śmierci Z. Krasińskiego. Inicjatywa wydawnicza W. Zakrzewskiego była odrębna od inicjatywy A. Zaleskiego, nie należy ich mieszać. Z jakiego powodu napisał Norwid „List do Walentego Pomiana Z."? Wyjaśnia to poeta sam w podtytule: „zwierzając mu rękopisma, następnie w XXI t. B. P. P. wyszłe". A. Zaleskiemu Norwid żadnych rękopismów nie zwierzał; zamierzone jego wydanie z wydaniem Brockhausa (w jego Bibliotece Pisarzy Polskich) nie miało związku.

[2] Miriam, stojąc snać wciąż przy swej hipotezie z r. 1911, nie wciągnął „Cieni" na listę strat (zob. C. Norwida „Reszta wierszy"... Warszawa 1933, str. VIII).

poprzestać na dowodach pośrednich. Wiemy, że wydanie francuskie tej książki miała Maryla, że w 1824 r. wydanie polskie dał Mickiewicz Zanowi przy pożegnaniu. Najważniejszą rzeczą jednak jest to, czy istotnie Mickiewicz w latach 1821-2 mógł się tą książką zainteresować? Mickiewicz jest wówczas młody, a wiadomo, że młode umysły garną się do wszystkiego, co cieszy się w danym momencie powszechnym zainteresowaniem, co należy do mody. Otóż „Naśladowanie Chrystusa" było wtedy bardzo popularne nietylko w obozie katolickim, ale i wśród iluminatów, bo pojęcie naśladownictwa pozostaje w bliskim związku z głoszonymi przez nich praktykami.

Świadczy o tym rozprawa Józefa de Maistre'a, przeznaczona dla cara Aleksandra, a mająca na celu poinformować go o iluminatach, gdzie czytamy o nich: „Uważają oni, że chrystianizm jest podwójny: dla prostaczków, wyznający mniej więcej to, co zawiera dzisiejszy system wiary i drugi, wyższy, do którego l'homme de désir wznosi się po stopniach aż do prawd, które w pierwotnym chrześcijaństwie były udzielane przez inicjację. Mniemają, że dojdą do zadzierzgnięcia związku pomiędzy światem a zaświatem. Okrywają się tajemnicą. Nawet wyrazy inaczej pojmują. Do nich są zbliżeni pietyści protestanccy, w swej czułej pobożności chcący wznieść się do Boga. Wśród ich lektury można spotkać dzieła ś. Tomasza à Kempis."[1].

Wiadomo, że iluminaci różnili się od masonerii zwykłej, choć istniały formacje pośrednie i splątane, jak o tym dobrze informuje J. Ujejski w ciekawej książce o głośnym iluminacie polskim, Grabiance[2]. Dziś trudno nam stanowczo stwierdzić, jakim wpływom ulegał wówczas Mickiewicz bezwzględnie. „Oda do młodości" świadczy o koneksjach z wolnomularstwem, „Hymn" i „Dziady" zdradzają pociąg do iluminatów. Jeżeli Lelewel ciągnął poetę do wolnomularstwa, to przyrodzony mistycyzm skłaniał go ku iluminatom. Istniały tu również pewne skrzydła opiekuńcze, o czym bliżej w drugim tomie monografii.

Ważnym szczegółem dla naszej sprawy jest fakt, że Mickiewicz wiązał pierwszą część „Dziadów" z osobą głośnej iluminatki, baronowej Krüdener. Dawna przyjaciółka cara Aleksandra, która kiedyś wywierała wielki wpływ na politykę, mieszkała w latach 1820-24 na Łotwie, a wieści o niej i jej działalności dochodziły do Wilna. Baronowa Krüdener wierzyła, że otrzymała z nieba misję odrodzenia ludzkości. Nawoływała do prostoty pierwszych chrześcijan i sądziła, że odrodzenie ludzkości dokona się aktem łaski bez żadnego ludzkiego wysiłku. Są to idee, które będzie głosił później Mickiewicz w okresie „Dziadów" drezdeńskich i „Ksiąg", które po przerwie podejmie znów pod naciskiem Towiańskiego. Podobnie jak później Towiański, usiłowała pani Krüdener tworzyć własną sektę i działała w tym kierunku we Francji, Szwajcarii, w Niemczech. Oto współczesna relacja o jej działalności w Bazylei w 1816 r.

„Au commencement de l'année M. de Krüdener se trouvait avec M. Empeytas, ecclésiastique genevois, à Bâle, à l'Auberge du Sauvage, où elle établit des exercises spirituels et journaliers pour un cercle composé de personnes dont la plupart avaient une réputation de piété.

[1] J. Łytkowski: Józef de Maistre a Henryk Rzewuski. Kraków 1925, s. 17.
[2] Król Nowego Izraela. Warszawa 1924.

„La séance commençait par *l'oraison mentale*. M. Empeytas récitait ensuite une prière à haute voix et prononçait un discours très soigné, qu'il terminait par une prière que tous les assistants écoutaient à genoux. Après cet acte de culte, des personnes chosies obtenaient de M. de Krüdener une audience particuliére" [1].

Bez większej trudności możemy tu stwierdzić podobieństwa do późniejszej praktyki Towiańskiego. Z naszą kwestią wiąże się fakt, że p. Krüdener uprawiała i propagowała modlitwę myślną (oraison mentale). Jej rozgłos ówczesny, oraz powiązanie jej osoby z „Dziadami" dostarcza nam dużej pewności, że teoria modlitwy myślnej i jej wzór w dziele Tomasza à Kempis były znane Mickiewiczowi dość wcześnie.

Lublin. *Henryk Życzyński.*

METAFORYKA PROZY ORKANA

P o r ó w n a n i a. Analiza porównań i przenośni ma podwójnie ważne znaczenie dla stylu Orkana. Po pierwsze, w porównaniach i przenośniach ma twórca całkowitą swobodę łączenia z sobą zjawisk z różnych dziedzin, nie napotyka na te przeszkody. które stoją mu na drodze przy przedstawieniach właściwych. Tam bowiem Orkan, odtwarzając realistycznie dookólną wiejską rzeczywistość, napotyka na zastygłe i zmechanizowane formy ekspresji językowej i stylowej; dobrodziejstwu inwentarza nie zawsze może i chce przeciwstawić swój własny wyraz artystyczny. Wiadomo też, że siła tradycji w tej dziedzinie jest przemożna nawet dla geniusza. Po wtóre, niezwykłe światło rzucić mogą porównania i przenośnie na indywidualność twórczą Orkana dzięki temu, że jest twórcą nawskroś samorodnym, oryginalnym, bez tradycji literackich, dobrodziejstwu inwentarza literackiego nic prawie nie zawdzięcza. Okoliczność ta jest niezwykle ważna. Tak porównania jak i przenośnie są tą dziedziną twórczości, w której bezpośrednio objawiła się oryginalność stylu autora „Drzewiej".

Pierwszym zagadnieniem, jakie się nasuwa przy porównaniach, to przegląd ich treści, tj. zdanie sobie sprawy, co jest przedmiotem porównania i z czym poeta porównywa. Porównywa przede wszystkim to, na co chce zwrócić specjalną uwagę, co chce zaakcentować. Uderza ciekawe zjawisko, jeśli idzie o przedmiot porównań Orkana, jako piewcy przyrody, który wobec jej piękna i uroku przestaje być naturalistą, a staje się poetą. Otóż za przedmiot porównania bierze w pierwszym rzędzie człowieka, jego myśli, uczucia, sytuacje uczuciowe i zewnętrzne, ruchy, głos, mowę, czynności. (Przy opisie zewnętrznym postaci zwraca uwagę na twarz i kolor, błysk i światło oczu; inne cechy poza kształtem, ruchem ciała nie interesują go). O wiele mniejszą grupę porównań stanowią te, których przedmiotem jest zjawisko przyrody martwej (krajobraz, głos, światło itp.). Nie ma porównań, których przedmiotem byłyby uczucia miłosne, kobieta, jej zalety.

---

[1] Joseph Turquan: Une illuminée au XIX siècle. La baronne de Krüdener. Paris. s. 297.

Z kolei nasuwa się pytanie, z czym poeta porównywa. O ile większość porównań (znaczna, blisko $^{3}/_{4}$ ogólnej liczby) ma za przedmiot człowieka, to drugi człon porównania wzięty jest z zakresu przyrody, i to wyłącznie podhalańskiej, ściśle regionalnej. Prawie wyjątek stanowi kilka porównań, których secundum comparationis jest sytuacja (i to zlokalizowana dokładnie) lub człowiek (o wiele rzadziej, w wypadkach literackich, szablonowych porównań). Ten fakt zasługuje na specjalne podkreślenie. Orkan tworzy samoistne obrazy, zaczerpnięte nie ze stosunków ludzkich, lecz z przyrody konkretnie określonej. Moment ten ma związek z pewną typową cechą jego porównań, ich idealną wiernością i dokładnością. Obraz zatem pomocniczy, jakim jest porównanie, uplastyczniający pewną czynność, czy sytuację, to obraz ze świata przyrody żywej czy martwej (fauna, flora). Widać z tego, jak silna jest spójnia duchowa poety, jego synowstwo ziemi, ze światem go otaczającym.

Czy Orkan korzystał z porównań gwarowych? Należy stwierdzić, że w pierwszych utworach trafiają się autentyczne porównania gwarowe. Są to krótkie, zwięzłe określenia o obrazowości zatartej lub całkiem zblakłej, przede wszystkim zaś silnie zabarwione uczuciowo. Oryginalne porównania Orkana przypominają niekiedy gwarowe swą krótkością, dokładnością, lecz różnią się silnie od nich plastyką. Niekiedy trudno poznać, takie podobieństwo zachodzi między porównaniem gwarowym a oryginalnym. Gwarowe: „Błażej wrócił z podłaźnicką, zmarzł jak sęk". Oryginalne: „Po chatach siedzą ludzie, jak polne norniki". Obrazowość pierwszego jest nikła, drugie obok tonu uczuciowego wywołuje obraz. Porównania gwarowe oddaje autor w ich stylowej wierności. Np. „On ino Margościn Józek, przeganiany zewsząd, jak pies nieprzymierzając, co go żeną z każdej chałupy" (Komornicy 69). Jako rari nantes spotyka się porównania trącące szablonem literackim, będące reminiscencją lektury. Np. „Idą schylone, nikłe postacie, ku wysokim groniom. Idą, jak karłowate Syzyfa potomstwo, które toczy przed sobą konieczność kamienną życie" (Nad urwiskiem 51). Również literackim intruzem jest porównanie, którego tło jest egzotyczne: „Cieniste ożyny i maliniaki zastępowały mu drogę; suche, wysokie trawska oplątywały nogi. Rozsuwał je rękoma, płynąc falisto, jak lis po stepowych burzanach" (Nad urwiskiem 123).

Na uwagę zasługują te porównania Orkana, których przedmiotem jest uczucie, przedstawione na sposób epicki, nie liryczny: np. „Tak słowem mnie odbił, jak ptaka kamieniem z gniazda" (Pomór 46). Porównania zatem uczuciowe stara się poeta silnie uzmysłowić, skonkretyzować do tego stopnia, że ton uczuciowy prawie że zanika. Np. „Smęt latami urasta, niby oto ten glon porostów na drzewie, zieleni się wierch, a spodem siwość" (Drzewiej 179). Ta jednak technika porównań rzadka, typowe bowiem są zharmonizowania obrazu i uczucia: np. „Nakradł się dość w życiu całem, sumienie miał spokojne, jak to południe lipcowe". (Drzewiej 116). Wyjątkowo dla spotęgowania grozy użyje poeta porównania czysto uczuciowego, bezobrazowego. Np. „Wlókł się z trudem ogromnym ku onej Golgocie krwawej, ku onym kopcom dalekim, które na skłonie nieba, jak krzyk czerwony, rosły" (Pomor 103).

Ogólnie jednak występuje bardzo silna tendencja do konkretyzacji uczucia będącego przedmiotem porównania. Np. „Zacinał się w sobie

i zgarbiał siły oporne, jak wiatr, co chmury zewsząd spędza, nim burza wstanie" (w Roztokach 63).

Czasem jednak obraz pomocniczy, symbolizujący plastykę uczucia, nabiera samoistnego znaczenia przez bogactwo, barwność i różnorodność elementów zmysłowych. Np. „Poczęło go coś dławić w gardle. Cały potok słonej, gryzącej serce gorzkości pienił się i podnosił do ócz, aż nareszcie przepełnił się i trysnął, jak to źródło nowonarodzone w skale, bijące prosto w górę białą strugą, która się rozpryskuje w świetlane kropelki, w cichy i nieustannie spadający deszcz" (Nad urwiskiem 145).

Charakter uczuciowy łączy się zawsze z wyobrażeniowym wtedy, gdy drugim członem jest zwierzę, tak bliskie i znane—owca. Obraz jednak traci na plastyce przez symboliczny charakter tego zwierzęcia. Np. „W stromej uboczy skrył się w pierścieniu szary wrąb, a przylaski czarne i jałowce tulą się koło niego, jak potracone stada owiec" (Nad urwiskiem 114). W bezpośrednim związku z zasadniczą cechą porównań Orkana, ich tendencją do uzmysławiania uczuć, pozostaje dążność do przedstawiania pojęć abstrakcyjnych konkretnie, plastycznie. Np. „Procesja szła z powrotem tą samą drogą. Śpiewano pieśń do Matki Boskiej. Pieśń utykała się, rwała i traciła po drodze, jak kwiaty przydrożne" (Pomór 57).

Drugą cechą porównań Orkana jest ich dokładność, wierność, doprowadzona niekiedy do przesady. Moment ten nie jest przypadkowy, lecz ma usprawiedliwienie w strukturze i organizacji typu twórczego poety, jako urodzonego realisty. Porównań śmiałych, ryzykownych, nieoczekiwanych, hiperbolicznych, trudno szukać w utworach Orkana. Ma to związek ze stylem plastycznym, nie mającym w sobie nic z patetyczności, emfazy i hiperboliczności. Poeta dużo trudów wkłada, by możliwie wiernie i dokładnie odtworzyć obraz. Przykłady lepiej rzecz zilustrują: „Pokarm zasychał w piersiach, jak klej w uschniętej trześni" (Pomór 99). Czasami to podpatrzenie podobieństwa bywa wprost zdumiewająco dokładne i wierne. a zarazem plastyczne: np. „Obracał się przy nalepie, susząc się dokoła. Para z niego szła, jak dym z pniaka, zwilżonego słotą, gdy się go zatli od wnętrza wywietrzałą hubą" (W roztokach II 29). Jeszcze jedna cecha wyobraźni twórczej Orkana znajduje wyraz w porównaniach: jego animistopanteistyczne odczuwanie przyrody, ożywianie i antropomorfizowanie martwej natury. Np. „Wszystkie zbocza, okalające dolinę ścieśnioną Turbaczyka i Suhory szarzeją wyrębami, są jako cmentarzyska stare z pomnikami pniaków, od nich to smutek wieje na dolinę i w koło pustka się rozchodzi" (W roztokach II 5).

Charakter porównań Orkana jest zatem wyraźnie określony, przede wszystkim plastyczny. Większość ich zawiera elementy czysto wyobrażeniowe, mniej liczne mieszane, wyobrażeniowo-uczuciowe

Pozostała jeszcze do omówienia technika budowy porównań, ich złożoność, wielkość. Przeważają porównania krótkie, o członach prostych, nierozwiniętych. Od całkiem zwięzłych np. „Atośmy jak naci, przed obliczem gniewu Twego" (Pomór 143), lub czysto uczuciowego, np. „Ta sowa dziwna, jak klątwa spełniona, trzymała się ich bliskości (Pomór, 162). W porównaniach średnich obraz jest pełniejszy, np. „Schodził ścieżkami wśród zbóż, a złość go parła, jak wiatr mocarny, kiedy uderzy w plecy" (W roztokach I, 218). Porównania tej wielkości są typowe i przeważają. Rzadko autor wychyli się poza ten wzór. Trafi się jednak

czasem porównanie o typie homeryckim. Bywa to tam, gdzie twórcy nie krępuje żaden szablon realizmu, bo napotyka na zjawiska niezwykłe, niecodzienne, z krainy bajki i cudu. Występuje to wtedy, kiedy snuje wątek specjalnie ulubiony i charakterystyczny, jako cecha wyobraźni twórczej. Toteż nie zdziwimy się, jeśli tak częsty u Orkana motyw śpiewu wywoła obraz, rozsadzający porównanie, stwarzający wizję. Np. „Szum niedaleko płynącej roztoki owijał melodie, głuszył i przywracał, zdawało się, że fale wynoszą je z wody. Przewijały się w widnej księżycowej nocy, jak krótkie ciała boginek rozkosznych, które się rade pluskają na jazie w mlecznych i srebrnych krainach wodospadu. Czasami pierś zaśnieży biała, błyśnie cuda łono, czasami oczy zamigocą urokiem i zgasną, gdy je zawieje płomienny wicher złotych włosów, czasem, ale rzadziej, ukaże się postać, zapatrzona w głębinę, jak brzoza płacząca. Tak się snuły melodie tej nocy uroczej" (W roztokach, II, 68).

Wynik analizy porównań przedstawia się dość ciekawie. Jest ich stosunkowo mało, nie mógłby Irzykowski posądzić poety o metamorphositis w zakresie porównań. Są wszystkie, nawet uczuciowe, uplastycznione obrazami przyrody. W charakterze ich odbija się psychika twórcza, realizm i naturalizm, wskutek tego są wierne, dokładne. bawne; w uczuciowym ustosunkowaniu się twórcy do przyrody, w jego kulcie natury, widać ich cechę animistyczną, personifikacyjną. Orkan nie posługuje się porównaniami, jako środkiem, dającym mu pewne osobliwsze efekty i rezultaty artystyczne. Najlepsze jego dzieło „Drzewiej" ma ich zaledwie kilkanaście (około 20). Przyczyna tego zjawiska jest prosta. Zbyt skrupulatnie trzyma się jego wyobraźnia granic i możliwości jednorodnej rzeczywistości, tak słabo zróżniczkowanej w sobie. Panteistyczne też ujmowanie natury nie stwarza różnic ani podobieństw, lecz wszystko ogarniającą syntezę i jedność. Realizm jego stylu nie widzi żadnych różnic między przedstawieniami właściwymi a wtórnymi (porównaniami).

Działdowo. *Wojciech Jania.*

NIEZNANE LISTY REYMONTA

W I tomie „Listów" Przybyszewskiego aż dwukrotnie przyszło mi z przykrością przy listach do Reymonta zanotować komentatorskie non liquet. W parę dni po wyjściu książki p. Zofia Bielańska z Warszawy, wdowa po nadinspektorze leśnictwa i poecie, Kazimierzu Bielańskim, oddała do mej dyspozycji nieznane dotąd listy Reymonta do autora „Nad morzem". Dopiero ten dwugłos wyjaśnia zawiłości listów Przybyszewskiego nr 236 i 276. № 236 jest mianowicie odpowiedzią na list Reymonta z Assern, datowany 1.VIII.98, tłumaczący szeroko, dla czego Reymontowi zależy na wysłaniu przesyłek pocztowych ze stemplem z Kongsvinger. Sprawa należy do niewinnych a charakterystycznych mistyfikacyj snobistycznych przyszłego autora „Chłopów". Zgadza się treścią z wywodami Lorentowicza w jego książce „Spojrzenie wstecz", 1935, tyczącymi Reymonta. List 2 stanowi echo paryskie wrażenia wywartego przez „Confiteor" Przybyszewskiego, zamieszczone w 1 numerze „Życia" z stycz-

nia 1899. Wspomina o „Ziemi obiecanej" (1897 - 98) i przekładzie „Komedjantki" powstałej w r. 1896. List 3 jest odpowiedzią na zapytanie Przybyszewskiego („Listy", t. I, nr 276). Datowany z 21.IV.99, w „Listach" przesunąć należy poz. 276 z czerwca 1899 na kwiecień 1898. Bibliografia reymontowska nie notuje druku omawianego tu przekładu „Komedjantki" pióra Fraenkla. Otwartą też kwestią pozostaje fakt napisania do niej przedmowy niemieckiej przez Przybyszewskiego.

Warszawa. *Stanisław Helsztyński.*

1. Assern bei Riga. Rusland[!]
Banhofstrasse № 2.
Pension Seeren 1.VIII.98. Assern.

Szanowny i Drogi Panie.

Darujcie mi, że Was niepokoje listem i zabieram czas ale — ale do dzisiaj jeszcze żałuje bardzo iż nie mogłem się widzieć z Wami przed Waszym wyjazdem z Paryża. Byłem dnia tego w Hotelu z Adalbergiem i nie zastałem; przyszedłem na drugi dzień rano — było już za późno, już po wyjeździe Waszym.

Pocieszam się tylko tem, że zrobiliście obietnice powrotu do Paryża na jesień i, że się tam spotkamy i spotykać będziemy częściej —

Ja tymczasem siedzę pod Rygą, nad morzem, w bardzo cichej miejscowości. Potem na początku Września jade do Warszawy, a w końcu Października powracam do Paryża. To jest marszruta na najbliższe trzy miesiące a tymczasem trochę patrze, trochę pisze i trochę wypoczywam i pozbywam się resztek choroby.

Co Wy Drogi Panie robicie? Jak Wam tam jest?

List wysyłam tymczasowy, jako forpocztę, bo niebardzo jestem pewny, czy Was dojdzie, gdyż notuje z pamięci, tak, jak mi go podali Siedleccy.

Odpiszcie łaskawie, choćby jednem słowem, abym tylko wiedział, że Was doszedł i że jesteście tam, na miejscu.

Nim skończe te pospieszną bazgranine zaniose prośbę dość śmieszną z pozoru i dziwną ale mi ją wybaczcie i uwzględnijcie.

Oto jak jest: wyjechałem z Paryża, rozgłaszając pomiędzy znajomemi, że wyjeżdżam na dwa miesiące do Norwegii. Musiałem przyjechać w granice Rosyi, a dla wielu powodów osobistych, natury ważnej, musiałem zataić ten wyjazd, i taić go jeszcze musze do Września.

Rozumiecie — nieprawdaż?—

Ale teraz stało się to, że musze kilka listów napisać i wysłać — niemoge ich posłać do Paryża, aby stamtąd je wysłano do kraju, bo osoby do których musze pisać wiedzą, że wyjechałem ztamtąd.

Więc prośba w tem, Przysłałbym Wam w rekomendowanym—kilka listów już w kopertach, a Wy możebyście byli tak dobrzy i wysłali je ze swojego miasta z markami Norwegii.

Darujcie mi śmiałość zwracania się z prośbą do Was i zajmowanie czasu takiemi sprawami, ale przychylcie się do mojej prośby. Będe Wam bardzo wdzięczny, bo mi wyświadczycie bardzo wielką usługe i łaske,

a ja wzamian może również będe mógł się czemś odwdzięczyć. Więc tymczasem z gorączką czekam listu Waszego i przyzwolenia.

Zechciejcie powiedzieć Żonie Waszej, że ośmielam się w liście chociaż przesłać polskie, serdeczne ucałowanie rąk i szczere pozdrowienia.

Was całuje serdecznie Sza. Panie i pisze się Waszym szczerze oddanym sługą Wł. St. Reymont

Jeszcze raz przepraszam i raz jeszcze proszę o kilka słów odpowiedzi. Czy do Paryża przyjedziecie z pewnością?

2. 12, rue Rollin, Paris. 16.I.99.

Moi Drodzy.

Znowu Was niepokoje listem ale natychmiast wytłumacze powody.

1) To ostatni, a raczej pierwszy № Życia. W naszej małej kolonii paryskiej zrobił on wrażenie wielkie; juści, że nie obeszło się bez kłótni o sztukę dla sztuki i o cały program jaki wykreśliliście. Pominąwszy innych, osobiście ciesze się niewymownie z takiego szczerego i otwartego postawienia przez Was kwestyi. Cieszę się tem głębiej, że pisma któreby naprawdę służyło sztuce, nie było dotychczas w Polsce. A potrzebe jego odczuwaliśmy wszyscy. Czas był zatem najwyższy i z tego jeszcze względu, że burżuazyjność postawiono pomiędzy ideały narodowe i śpiewano jej hymny publiczne — a wszystko, co tem nie było, traktowało się jako odstępstwo i dekadentyzm. Sam dobrze to odczuwałem, bo już jakaś małpa sprawozdawcza, skopała mnie za „Ziemię" za brak w niej ideałów społecznych i t. p.

2) Prosze Was bardzo, każcie administracyi wysyłać „Życie" dla mnie. Nie posyłam na razie pieniędzy, bo nie mam, ale albo prześle je w końcu kwartału lub odtrącicie z honorarjum. Prosze o wysyłke od Nowego Roku.

3) Odpowiedzcie łaskawie, co do przedmowy Waszej do Komedjantki. Tłumacz donosi mi, że już przekład kończy. Jeśliby z Waszą przedmową, to książkę drukowałoby się w „Neue Deutsche Rundschau". Darujcie mi to zbyt częste nudzenie.

Ściskam Was serdecznie i polecam się Waszej dobrej pamięci.

Szczerze oddany

Wł. St. Reymont.

Kiedy grają sztukę? Czekam jej wystawienia z niecierpliwością. Ale są w Krakowie aktorzy odpowiedni? To strasznie trudna rzecz do grania.

3. Paryż dnia 21.IV.99.
12, rue Rollin.

Moi!

Oto nazwisko i adres tłumacza:
J. Fraenkel. Wiedeń, VIII. Schlösselgasse 15.

Za poczciwą obietnice przesłania mi rychło przedmowy, dziękuję Wam całem sercem. Juści, że on czeka na nią z prawdziwem utęsknieniem, bo

otrzymawszy, będzie mógł natychmiast zakrzątnąć się około wydania tłumaczenia --

Aby Was nie nudzić, nie powiem już o tem teraz ani słowa, odkładam to do widzenia się z Wami, za miesiąc.

Moi! posłałem przed świętami do „Życia" jakiś drobiazg, a, że mam teraz pewne wątpliwości, a raczej pewność, że to nic nie warte, więc jeśliście nie kazali drukować, bo nie wiem, nie doszedł mnie jeszcze № z 15 kwietnia, to nie drukujcie, zwróćcie a ja Wam wkrótce przyślę coś, godniejszego „Życia"—

Proszę raz jeszcze, poślijcie rychło przedmowę. Serdecznie ściskam Wam dłonie i piszę się szczerze i głęboko Wam oddanym

Wł. St. Reymont.

R E C E N Z J E

LISTY GOSZCZYŃSKIEGO

Listy Seweryna Goszczyńskiego (1823-1875). Zebrał i do druku przygotował Stanisław Pigoń. P. A. U., Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce, seria II, Tom IV. Kraków 1937.

Listy Seweryna Goszczyńskiego zebrane przez St. Pigonia to ogromny tom (s. 542) ineditów, jeśli nie liczyć garstki przedruków rozproszonych po różnych pismach w ciągu ostatnich dziesiątków lat. Materiał olśniewa wprost ogromem i bogactwem. St. Pigoń najświetniejszy chyba znawca źródeł archiwalnych polskiego romantyzmu potraktował listy Goszczyńskiego przede wszystkim jako materiał do poznania historii i literatury emigracyjnej w ciągu najbardziej płodnego w zdarzenia i bogatego w znaczenie jej półwiecza. Świadczy o tym nie tylko fakt, że ukazują się one w Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce, ale i sama metoda wydawnicza. Zasadą układu jest chronologia, z historycznym nastawieniem prowadząca czytelnika poprzez wypadki, zarysowujące contemporain'ów w nawarstwieniach charakterologicznych uzależnionych od ich objawienia się w działaniu, od czasu (sylwetka Mickiewicza, Słowackiego, M. Pawlikowskiego). Zasada ta organizująca materiał po linii zdecydowanej osi traktuje list jako dokument, rozbija całostki korespondecyjne tworzące całości także artystyczne, przekreśla naturalne narastanie i samoistność tworu epistolograficznego jako dzieła sztuki. Miłośnik epistolografii, zacietrzewiony poszukiwacz jej piękna — musi rekonstruować te całości, aby odczuć pełnię atmosfery korespondencji, aby jakoby od wewnątrz przeżyć jej piękno uzależnione od budowy stosunku autora i adresata. Do takich rekonstrukcji nęci zwłaszcza korespondencja Goszczyńskiego z J. B. Zaleskim mieniąca się całą gamą uczuć przyjacielskich, które ostały się od lat chłopięcych, mimo starcie się w pewnym okresie gorącego apostolstwa towiańszczyzny u Goszczyńskiego z prawowierną katolickością Zaleskiego, aż po sędziwość obu poetów.

Ponieważ jednak oba aspekty na istotę korespondencji nie dadzą się pogodzić w kanonie wydawniczym,

przechodzimy do porządku dziennego nad „żałowaniem róż” tym bardziej że strona dokumentarna wydawnictwa od listu do listu pochłania nas coraz bardziej. Uprzystępnił wydawca orientację w epoce, ludziach, życiu ówczesnym w filologicznie nienagannych przypisach, budząc co najwyżej żal, że jeszcze nie wszystkie szczegóły zdołały one objąć i wyjaśnić. — Z napięciem śledzimy pierwsze lata popowstaniowe na emigracji, perypetie ludzi i spraw (np. bogate materiały do dziejów czasopiśmiennictwa emigracyjnego); napięcie wzrasta w listach z epoki towiańszczyzny, dla której są dokumentem nie tylko tyczącym dat, zdarzeń, ale także napięć powszechnej myśli, wzlotów, niebotycznych nadziei, entuzjazmu i wiary graniczącej z szaleństwem. Biograf Goszczyńskiego staje wobec niewyczerpanej kopalni. Zdumie każdego czytelnika wielkość duchowa człowieka nastawionego całymi latami na najwyższy ton przy równoczesnym, nieraz zalatującym upokorzeniem, borykaniu się z nędzą materialną. Powaga znamionuje każdy odruch myśli tak, jak znamionuje stosunki przyjaźni czy nawet prostej znajomości z tymi do których się poeta-żołnierz w listach zwraca. Jeśli listy z lat popowstaniowych są poważną kroniką emigracyjną zastępującą leniwą i zdaną na łaskę cenzury gazetę — to od listów z epoki towianizmu bije powaga odpowiedzialności za słowa przed Bogiem, potęga namaszczenia. „Dziś dla mnie napisanie listu jest czynnością ważniejszą, jak dawniej było napisanie poematu” — powiada autor przechowujący bruliony tych listów, które pojmuje jako akty apostolstwa. Dodajmy, że listy te informują o zamierzeniach poetycko - publicystycznych Goszczyńskiego, powiadamiają o perypetiach wydawniczych, ratując przed zapomnieniem niejeden szczegół tej ciekawej a tak charakterystycznej dla owych czasów karty naszej kultury.

Jeśli spojrzeć na listy Goszczyńskiego od strony ich ekspresji artystycznej trzeba się będzie zdumieć jak korespondencja z wcześniejszych lat w swych estetycznych walorach dość banalna, przeradza się w miarę podnoszenia tonu ku mistycyzmowi i apostolstwu na wyżyny grandelokwencji epistolarnej; znajdziemy tu niejedno arcydziełko; wyznania wiary, napomnienia (np. zwrócone ku Słowackiemu czy Mickiewiczowi), cierpki i bolejący ton wyrzutu przeciwko swoim i głos zwątpienia w drogi towianizmu (list do T. Pankiewicza, wspaniały pendent listu Mickiewicza do Towiańskiego w analogicznym jasnowidzeniu) — przyoblekają się w nienaganną czystość i płynność frazy. Do szeregu wydań listów, jak na nasze stosunki licznych, które ukazały się na półkach księgarskich w ostatnich czasach przybywa pozycja bez której nie obejdzie się żadne solidne badanie okresu do którego odnoszą się te listy, jak i nie obejdzie się badacz epistolografii romantycznej i znawca sztuki epistolarnej.

Łódź. *Stefania Skwarczyńska.*

DZIEJE SCENY WARSZAWSKIEJ

E s t r e i c h e r K a r o l. Historia sceny warszawskiej do roku 1850. Lwów. Z drukarni Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich. 1937. (odb. z „Pamiętnika Literackiego”, R. XXXIII, z. 4). 8°, str. 49+1 nlb.

Powyższa praca Karola Estreichera wydana została bez jakiegokolwiek komentarza naukowego, jedy-

nie z notatką redakcji „Pamiętnika Literackiego": „Artykuł niniejszy publikujemy z brulionu, nie opracowanego jeszcze ostatecznie do druku przez ś. p. Karola Estreichera — tem też tłumaczą się pewne luki jego lub powtarzania. Mimo tego niewykończenia uważaliśmy za rzecz wskazaną ogłosić go ze względu, że daje obraz rozwoju sceny warszawskiej w okresie dotąd nie opracowanym". Niewątpliwie rzecz zasługiwała na ogłoszenie jako zabytek dawnej naszej historiografii teatralnej i częściowo jako źródło pewnych przyczynków, jednak nie sposób zamykać oczu na fakt, że chociaż okres sceny warszawskiej omówiony przez Estreichera nie został jeszcze w całym zakresie szczegółowo zbadany w duchu nowoczesnych wymagań, to jednak studia ostatnich lat dwudziestu przyniosły wiele cennych i istotnych zdobyczy, które każą nam dzisiaj często inaczej ujmować przedmiot.

Wydanie pracy Estreichera bez komentarza naukowego nie było szczęśliwym posunięciem. Czytelnik byłby rad przede wszystkim się dowiedzieć, z jakich tu źródeł korzystał autor i jak daleko przy poszczególnych kwestiach wyszedł poza krąg ówczesnej literatury przedmiotu. Okazałoby się, że praca Estreichera ma charakter zarysu syntetyzującego przy zwięzłości encyklopedycznej. Moment badawczy w formie samodzielnych poszukiwań występuje dopiero na drugim planie. Autor wyzyskał skrupulatnie ówczesną literaturę przedmiotu, kronikę Dmuszewskiego, pisma Bogusławskiego, „Krótki rys Teatru Narodowego" Kurpińskiego, „Pamiętnik sceny warszawskiej" Wittego, artykuł o teatrze Osińskiego w „Bibliotece Warszawskiej" (1885), studium Biegeleisena o Iksach, pamiętniki Seumego, Koźmiana, Dmochowskiego, szkice Wójcickiego, życiorys Dawizona w opracowaniu Kraszewskiego etc., dorzucając pewne szczegóły bezpośrednio z gazet, zwłaszcza z doby Królestwa Kongresowego. Jak na czasy, w których praca powstała (mniej więcej 50 lat temu, co wynikałoby z literatury przedmiotu), zarys Estreichera przedstawia się bardzo dodatnio i doprawdy należy żałować, że autor nie mógł ongi wydać całej historii teatrów w Polsce w porządku alfabetycznym miast i dzieło zamknął na literze L (Lwów) w 3 tomie „Teatrów w Polsce" (1879). W porównaniu z artykułami w tej książce obecnie ogłoszony zarys sceny warszawskiej opracowany jest znacznie zwięźlej.

Praca Estreichera o teatrze warszawskim tu i owdzie jest już przedawniona (naprawdę nieopracowanym okresem są teraz tylko lata 1832-1850), pewne zaś momenty wymagały poprostu wyjaśnień lub sprostowań wydawcy celem uniknięcia dalszych nieporozumień. Brulion ostatecznie nie przygotowany jeszcze do druku przez autora niewolny jest od lapsusów i niedokładności. Mamy np. omyłki w imionach: aktor Kazimierz Świerzawski (str. 3) — powinno być Karol Boromeusz; dyrektor teatru Alojzy Osiński (str. 17) powinno być Ludwik (ks. Alojzy był jego bratem); recenzent „Gazety Warszawskiej" to Karol Kucz, nie Kurz (str. 45). Szereg niedokładności jest także w tytułach utworów scenicznych, np. „Koncert przerwany" (str. 29), zam. „przerywany", „Rokoszanin angielski" (str. 30), zam. „Rokoszanie angielscy", „Upiór" to nie sztuka Byrona (str. 26), lecz kilku autorów francuskich (Carmouche, Jouffroy i Nodier) według opowieści Byrona; „Elfryda" to nie utwór Voltaire'a (str. 21), lecz Ber-

tucha etc. „Antygona" Alfieri'ego grana była w r. 1825 (po raz I-szy 16/X), nie zaś w r. 1824 (str. 21). Wśród sztuk, w których się odznaczał aktor Zdanowicz (str. 33), obok „Oryginałów" (Fagan'a) wymienione są takie tytuły jak „Sheridan" zamiast „Szkoła obmowy" Sheridana, „Pieniacz" Racine'a zamiast „Pieniacze"; nie było też roli Wszystkowiedza w „Bakałarzu", lecz wprost przeciwnie („Wszystkowiedz" to przekład komedii Kotzebue'go „Vielwisser"). Na str. 15 cytuje Estreicher satyrę pt. „Głowa brązowa i Syn marnotrawny" z r. 1813 bez wskazania autora i pierwodruku. Wiersz ten ukazał się anonimowo w „Gazecie Warszawskiej" w dodatku do nr. 4 z r. 1813, po latach zaś pomieszczony został wśród poezyj Franciszka Wężyka jako utwór rzekomo dotąd nieogłoszony i dochowany w tece pośmiertnej autora (zob. Pisma Fr. Wężyka. Poezye z pośmiertnych rękopisów. T. III, Kraków 1878, str. 56-57). Tytuł wiersza powinien brzmieć „Syn Marnotrawny i Głowa bronzowa".

Jak widać z powyższego, cenny brulion Karola Estreichera wymagał od wydawcy czegoś więcej, niż zwykłej korekty druku.

Warszawa. *Ludwik Simon.*

SZKICE LITERACKIE

Świerzowicz Jan: Szkice literackie. Seria pierwsza. Grodzisk Poznański, nakładem autora, 8-o, s. nlb. 8, 246, nlb. 2.

Tom szkiców Świerzowicza, wypełniony trzydziestu rozprawami, rozprawkami, recenzjami wreszcie, uderza niezwykłą rozpiętością tematów. Mickiewicz, Słowacki, Maeterlinck, Trentowski, Norwid, Hoene-Wroński, Dmowski, Wyspiański, Berent, Miciński, Papini, Loisy, Hello, Amiel, Mirandola, Lutosławski, Hebbel — oto część tylko nazwisk, wymienionych na karcie tytułowej, a dających wyobrażenie o rozległych zainteresowaniach autorskich. Ta rozmaitość może łatwo czytelnika zdezorientować i przyczynić się do powierzchownej oceny książki, jakoż istotnie zdarzyło mi się czytać niesprawiedliwe o niej wzmianki.

Sam autor poniekąd ponosi za to odpowiedzialność, pod wspólną bowiem okładką zebrał rzeczy bardzo różnej wartości, obok więc studiów, które rzetelnie oświetlają problemy godne uwagi, dał błahostki, które na utrwalenie nie zasługiwały. By to nie było gołosłowne, wskażę na bardzo ciekawe studium, dowodzące aktualności stanowisk filozoficznych Słowackiego i Maeterlincka w chwili obecnej, jako ilustrację grupy pierwszej, a na recenzję lichej powieści Reytana („Kto winien", 1933), przestrzegającą przed zgubnymi skutkami alkoholizmu, jako przykład artykuliku, mającego zapewne doraźny sens w gazecie prowincjonalnej, ale nie w tomie, pretendującym do szerszych kół czytelników.

Pomijając drobiazgi tego pokroju, w studiach Świerzowicza niepodobna przeoczyć tego, co jest w nich istotne, zdecydowanej postawy autorskiej intelektualno-moralnej, określającej zupełnie wyraźnie jego zainteresowania. Obejmują one — jak u bliskiego Świerzowiczowi, a całkiem dzisiaj zapomnianego Walerego Gostomskiego — problemy filozoficzno-religijne oraz problemy moralno-polityczne, przyczym obie te dziedziny niejednokrotnie zazębiają się o siebie. Zjawiska literackie przyciągają uwagę krytyka jako manifestacje takich czy innych, wartościowych stanowisk, czy bę-

dzie to system Trentowskiego, czy wspólność poglądów polityczno-społecznych Dmowskiego i Wyspiańskiego, czy element religijny w poezji polskiej, czy ideologie myślicieli polskich, zebranych w chrestomatii Suchodolskiego. Oczywista, że z autorem niezawsze można się zgodzić, jest on chyba jednym z bardzo niewielu ludzi w Polsce, biorących na serio „Jeden łatwy żywot" Lutosławskiego. Oczywista też, że interpretacja ideologiczna dzieł literackich niejednokrotnie sięga ich istoty i istotę tę gruntownie wyjaśnia, by wskazać na piękne studium o „Oziminie" i „Nietocie".

Studium to pojawiło się przed laty dwudziestu pięciu w lwowskim „Zarzewiu", inne w latach ostatnich w prasie wielkopolskiej, w „Lechu", „Głosie" czy nawet w „Orędowniku na powiat nowotomyski i olsztyński". Jeśli do tego dodać Grodzisk Poznański, gdzie autor własnym nakładem wydał całość „Szkiców literackich", na całość tę spojrzeć trzeba z prawdziwym szacunkiem, jako na wyraz umiłowania nauki i cenny dokument kulturalny, świadczący o pionierskim szczepieniu kultury literackiej na głuchej prowincji, zdala od większych ośrodków naukowych.

Warszawa. *Julian Krzyżanowski*

BIBLIOGRAFIA LITERACKA ZA R. 1876

B i b l i o g r a f i a l i t e r a c k a c z a s o p i s m p o l s k i c h z a r o k 1 8 7 6. Opracowała Sekcja Bibliograficzna Zakładu Polskiej Literatury Porównawczej Uniw. J. K. Pod kierunkiem prof. dr Eugeniusza Kucharskiego. Redagował i do druku przysposobił dr Władysław Floryan. Z zasiłku Instytutu Popierania Nauki Kasy im. Mianowskiego. Lwów 1936, Zakład Polskiej Literatury Porównawczej Uniw. J. K. Skład główny. Kasa im. Mianowskiego... Warszawa, Pałac Staszica. Str. XI, 104.

Na plenarnym posiedzeniu ostatniego kongresu polonistów przyjęto następującą rezolucję zgłoszoną przez dyr. Stefana Wierczyńskiego: „Zjazd Naukowy im. Krasickiego we Lwowie uważa opracowanie bibliografii literackiej czasopism polskich za jeden z najważniejszych i najpilniejszych dezyderatów naukowych i zwraca się do Ministerstwa WR i OP, Funduszu Kultury Narodowej i czynników uniwersyteckich z prośbą o udzielenie temu przedsięwzięciu stosownej pomocy moralnej i materialnej" [1]. Na IV Zjeździe Bibliotekarzy Polskich dowiedzieliśmy się następnie również z referatu dyr. Wierczyńskiego (ob. „Organizacja bibliografii polskiej", Warszawa 1936, s. 21, Odb. z Księgi referatów IV Zj. Biblj. Pol.), że dzięki jego inicjatywie zorganizowano w Poznaniu, Krakowie, Lwowie i Wilnie zbiorową pracę nad bibliografią zawartości czasopism ubiegłego wieku rozdzielając między sobą chronologicznie według jednolitego planu cały olbrzymi materiał. Lwów obrał sobie ostatnie ćwierćwiecze, i pierwszy zaczął spełniać postulat zjazdowy wydając zbiorowo opracowaną bibliografię za rok 1876. Materiał podzielono na dwie grupy: 1. tekstów (oryginalnych i przekładów), oraz 2. opracowań. Prócz czasopism uwzględniono również publikacje takie jak kalendarze, sprawozdania gimnazjalne, encyklopedie a nawet serie wydań książkowych, np. lipską Bibliotekę Pi-

[1] Stefan Vrtel-Wierczyński. Zagadnienia i metody bibliografii. Lwów 1936, Nadb.: Księga referatów, z. 3. Zjazd Nauk. im. Krasickiego.

sarzy Polskich etc. Tak więc kilkadziesiąt osób dokonało pod kierownictwem prof. Eugeniusza Kucharskiego pracę niezwykle pożyteczną, poraz pierwszy bodaj w tak dużym zespole i na tak obfitym materiale jednego roku. Doceniając w pełni wartość tej bibliografii, która oszczędzi dużo trudu badaczom, zapytać trzeba o pewne szczegóły, których nie wyjaśniono we wstępie. Chodzi głównie o zakres branej pod uwagę zawartości czasopism. Mamy np. jedną pozycję nazwaną „Sztuka" nr 701, gdzie wyliczono trzy artykuły. Pod hasłem: Kraszewski J. I. znów czytamy tytuł artykułu „Sztuka w Niemczech" (w indeksie pod „sztuka" nieuwzględniono go), można by przeto sądzić, że włączono do bibliografii artykuły dotyczące plastyki. Może brano pod uwagę również folklor, dzieje oświaty etc.? Wyjaśnień wymagał by też dobór czasopism, nie wiadomo czemu np. włączono tylko jedno obce, czemu nie usiłowano w innych dopełnić brakujących numerów, czy spis ich pełny? Pytajniki tym podobne łatwo mnożyć. Świadczą one o tym, że podobna praca nastręcza wiele trudności; łatwo też o omyłki, jak tego dowodzi poniższa notatka prof. W. Hahna. Niemniej jednak początek dobry już zrobiono. Przoduje Lwów!

Warszawa. *Piotr Grzegorczyk.*

W SPRAWIE AUTORSTWA „NIEOSZLIFOWANEGO DYAMENTU"

W wydanej niedawno „Bibliografii literackiej czasopism polskich za rok 1876" (Lwów 1936), znajduje się pod № 812 przy nazwisku Klementyny z Tańskich Hoffmanowej wymieniona jako jej utwór komedia jednoaktowa pt. „Nieoszlifowany dyament" (str. 59). Wiadomość ta jest zupełnie mylna, Klementyna Hoffmanowa napisała wprawdzie 12 komedyjek dla dzieci, nie ma jednak wśród nich „Nieoszlifowanego dyamentu", jak o tym przekonywa wydanie zbiorowe jej dzieł (Warszawa, 1875, tom II, str. 231—507). Nieporozumienie wyniknęło z powodu pomieszania dwóch autorek tego samego nazwiska, ale o odmiennych imionach. „Nieoszlifowany dyament" ogłosiła Antonina Hoffmannowa, znana artystka dramatyczna sceny krakowskiej w r. 1876 [1]. Ponadto komedja ta ukazała się po raz drugi w r. 1892 [2]. Oba wydania znam z autopsji; ponadto o wydaniu z r. 1876 wspomina Estreicher (Bibliografia polska Tom VI, 281), o wydaniu z r. 1892 również Estreicher (Bibliografia polska XIX stulecia, lata 1881 — 1900, Kraków, 1907, Tom II, str. 132).

O samym utworze pisze Zygmunt Przybylski w pracy: „Z rozwoju polskiego teatru. Antonina Hoffmann" (Kraków, 1898, st. 203)[3], podnosząc, że owa komedyjka osnuta na tle powiastki angielskiej, grywana na scenach niemieckich, przypadła do smaku Hoffmannowej. Według Przybylskiego powodem tego był związek między charakterem głównej postaci Małgorzaty, a pewnemi stronami talentu Hoffmann, związek, który tytuł sztuki uwydatnia. „Głębsze uczucie, szlachetna natura, najlepsze instynkta, zdrowy rozsądek pod powłoką nieco szorstką, nieo-

[1] Nieoszlifowany diament. Fraszka w jednym akcie na tle angielskiej powiastki ułożona dla sceny polskiej przez A. H. artystkę dramatyczną. Przedstawiona po raz pierwszy na scenie krakowskiej dnia 8 kwietnia 1876 r. Kraków. Nakład H. Müldnera. 1876, 8, str. 34.

[2] Dyament nieoszlifowany, fraszka w 1 akcie, przerobiona z niemieckiego. (Teatr amatorski, 11). Warszawa. Nakład Gebethnera i Wolffa, 1892, 8, str. 36.

[3] Rzecz ta ukazała się w wydaniu drugim popularnym w r. 1901 w Krakowie.

krzesaną, nieoszlifowaną, lecz które tę powłokę przebijają i zwycięsko na wierzch się wydobywają, oto, niewyłączne, ale znamienne cechy talentu artystki, a podobne charaktery odtwarzała ona wybornie". Mylnie tylko podaje Przybylski, jakoby angielskie typy przemieniła Hoffmannowa na polskie, w oryginale wszystkie osoby są narodowości niemieckiej. W roli Małgorzaty wystąpiła Hoffmannowa po raz pierwszy 8 kwietnia 1876 r. (por. tamże str. 262).

Komedyjce tej poświęcił jeszcze kilka uwag Ignacy Schreiber w notatce: „Do dziejów plagiatu (Antonina Hoffmannowa)" w Ruchu Literackim III (1928) str. 31, nie przynosząc właściwie nowych szczegółów, z pracy bowiem wspomnianej Przybylskiego już oddawna było wiadomo, że nie jest to utwór oryginalny Hoffmannowej. Może też zbyt pochopnie posądził autor notatki Hoffmannową aż o plagiat.

O ileby jeszcze pozostawała jaka wątpliwość co do autorstwa tej komedyjki, musi ją rozstrzygnąć stanowczo ta okoliczność, że jest ona przekładem utworu Aleksandra Bergena (pseud. Marii z Talafati'ch Gordon): „Ein ungeschliffener Diamant". Wien. 1864 [1], napisanego w 19 lat po śmierci Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, która wobec tego nie ma nic wspólnego z tym utworem [2].

Przeróbka polska jest zlokalizowana; nazwy niemieckie zastąpiła Hoffmannowa nazwami polskimi i tak baron von Immergrün oryginału występuje u Hoffmannowej jako baron Zieleński, baron von Rodenfels jako baron Skalski, August von Blentheim, jako Gustaw Swojski, podobnież w samym tekście imiona i nazwiska kilku osób, o których mowa w komedyjce, zmienione są na polskie. Rzecz dzieje się w przeróbce polskiej w Galicji; w scenie pierwszej nazwa Felsdorf zmieniona na Dąbrowa. Najważniejszą różnicą, wprowadzoną w polskiej przeróbce, jest to, że Hofmannowa nie zachowała tak charakterystycznego dla postaci głównej bohaterki dialektu ludowego — co właśnie stanowi wybitną cechę komedyjki. Pominąwszy łączenie dwóch lub trzech scen w jedną, przeróbka odpowiada w zupełności oryginałowi z tym jednak zastrzeżeniem, że styl nie jest gładki — nieraz nawet przyciężki.

Lwów. *Wiktor Hahn.*

[1] O Marii Gordon (ur. 1812 † 1863), autorce licznych komedyj i krotochwil, tłumaczonych lub przerobionych z j. francuskiego i angielskiego, por. Franz Brümmer: „Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig. Reclam.

[2] Ein ungeschliffener Diamant. Posse in 1 Akt nach dem Englischen. Wien. Wallishausser'sche Buchhandlung 1864 (Wiener Theater-Repertoir. 128 Lieferung). Stron 12. Komedyjka ta wyszła także w Reclama Universal - Bibliothek (Leipzig b. r. [1895]) jako nr 3312.

N O T A T K I

W SPRAWIE SPORU O EPIKĘ STARORUSKĄ

Okoliczności nie pozwoliły mi podziękować niezwłocznie prof. Brücknerowi za łaskawą odpowiedź na moją notatkę (p. № 2 „Ruchu Literackiego" z r. b.). Przystępując dopiero teraz do spełnienia tego miłego obowiązku, chciałbym jednocześnie sprostować niedokładności,

jakie wkradły się w pojmowanie mojego stanowiska.

Tak więc, prosząc o sprecyzowanie przedmiotu w sporze o dawność bylin, wskazuję na konieczną odmienność od dziś znanego tekstu bylin n i e t y l k o „formy wersyfikacyjnej" tej epiki heroicznej Rusi kijowskiej, od której wywodzą się zebrane z ust ludu wielkorosyjskiego byliny, ale c a ł e j szaty językowej, łącznie ze znaczną częścią ich „zapełnienia wątkowego" a przedewszystkiem realjów odźwierciedlonego w nich życia. Inaczej mówiąc, cały tekst pieśni o Murowlaninie, śpiewanej, powiedzmy, w XIV w. na Wołyniu, musiał być odmienny od znanej nam pieśni, zapisanej w XVIII w. w pobliżu Uralu, w tym prawie stopniu, w jakim różni się średniowieczny polski utwór o św. Aleksym od swego moskiewskiego odpowiednika. Stąd możliwość badań nad epoką powstania znanych nam tekstów bylin, niezależnie od uznania starożytności ich bohaterów.

Przechodząc do „Słowa o wyprawie Igoria", muszę stwierdzić, że wcale nie namawiałem prof. Krzyżanowskiego do pisania pracy „o nieautentyczności" tego zabytku; przeciwnie jak z całego końcowego ustępu mojej notatki widać, znam i uważam za niezbite argumenty za jego autentycznością. Nie znaczy to jednak żebym miał się wyrzekać swych słów o tej sprawie jako „zawsze interesującej i podejrzanej", więc godnej oświetlenia w „rozważnej pracy". Podejrzenia mogą ciążyć na najniewinniejszym człowieku; sprawa czysta może być w pewnym zbiegu okoliczności podejrzana — tem bardziej pożądane jest wyświetlenie wszelkich podejrzeń. A w tym wypadku nikt nie może zaprzeczyć, że odnalezienie j e d y n e g o odpisu (podczas gdy stwierdzone wpływy „Słowa" na ruską literaturę średniowieczną wskazywałyby na jego rozpowszechnienie!) j e d y n e g o zabytku epiki średniowiecznej, jedynego nietylko na Rusi lecz i w całej Słowiańszczyźnie, i to odnalezienie go w epoce największego w Europie, a specjalnie w Rosji natężenia Ossjanizmu, w epoce gorączkowych poszukiwań, zabytków literatury pięknej z zamierzchłej przeszłości, poszukiwań, w które wkładano całą ambicję narodową i które gdzie indziej doprowadzały w wielu wypadkach do falsyfikatów, a w lat kilkanaście później zniknięcie rękopisu w pożarze (który nie zniszczył przecież tylu innych ważnych zabytków tejże literatury), tak że dziś mamy nieliczne tylko świadectwa co do jego wyglądu i autentyczności — słowem, że okoliczności odkrycia mogą wzbudzać podejrzenia i to nietylko u zawodowych detektywów literatury!

Warszawa. *Karol W. Zawodziński.*

PRZEDPŁATA RUCHU LITERACKIEGO

Ruch Literacki wychodzi co miesiąc (z wyjątkiem lipca i sierpnia). Przedpłata roczna (10 zeszytów wraz z bezpłatnym dodatkiem «Bibliografia literatury polskiej»): zł. 10.— półroczna: zł. 5.— Przedpłata zagraniczna rocznie: zł. 15.— Numer pojedynczy: zł. 1.50. Prenumeratę należy jedynie wpłacać do P. K. O. na Konto Ruchu Literackiego: № **12.500**. C e n y o g ł o s z e ń: na okładce 1/1 str. zł. 80.— 1/2 str. zł. 50.— 1/4 str. zł. 30.—

REDAKTOR: PIOTR GRZEGORCZYK

REDAKCJA: WARSZAWA, ul. Kromera 4 m. 18

ADMINISTRACJA: «Parnas Polski» Warszawa, ul. Marszałkowska 110 m. 14. Tel. 6-38-28.

Druk J. Rajskiego w Warszawie, ul. Ciasna 5 (przy Św.-Jerskiej). Tel. 11-91-03.

SPÓŁKA WYDAWNICZA

„PARNAS POLSKI"

WARSZAWA, MARSZAŁKOWSKA 110, m. 14 TEL. 6-38-28. KONTO CZEK. P.K.O. 26.075

		Zł. gr.
JULIUSZ SŁOWACKI „Dzieła" wydanie zupełne w 3 tomach z licznymi ilustrac. i obszernym wstępem prof. Piniego	brosz.	16.50
	opr. płóc.	22.50
	półskórek	34.50
JULIUSZ SŁOWACKI Wybór dzieł w 1 tomie, przeszło 600 str.	brosz.	6.—
	opr. płóc.	8.—
	półsk.	12.—
ZYGMUNT KRASIŃSKI „Dzieła poetyckie" w jednym tomie, z wstępem prof. T. Piniego	brosz.	5.50
	opr. płóc.	7.50
	półsk.	11.50
ZYGMUNT KRASIŃSKI „Listy" w jednym tomie	brosz.	5.50
	opr. płóc.	7.50
	półsk.	11.50

		Zł. gr.
CYPRIAN NORWID „Dieła — pierwsze zbiorowe wydanie w jednym wielkim tomie	brosz.	7.50
	opr. płóc.	8.80
	półsk.	12.50
JULIUSZ SŁOWACKI „Król Duch". Wydanie zupełne, komentowane. Ułożył i komentarzem opatrzył Jan Gwalbert Pawlikowski. Tom I. Teksty, str. XVI i 604. Tom II. Komentarz, str. XVI i 492 i 8 tablic autografów. Cena za kompl.	brosz.	11.50
(poprzednio zł. 110.—)	półsk.	40 —
ANTONI POTOCKI „Grottger". 206 str. tekstu, 244 ilustracyj na kredowym papierze, 6 plansz trójbarwnych i 4 rotograwiury. Cena dzieła wraz z luksusową oprawą	w półskórek	45.—
(poprzednio wynosiła		98.50)

STANISŁAW

PRZYBYSZEWSKI



Listy,

Tom I 1879 – 1906

Okładka Fr. Radziszewskiego

W opracowaniu STANISŁAWA HELSZTYŃSKIEGO

Str. 416, ilustracyj 76, autogr. 9

Cena zł. 10, w oprawie płóc. zł. 12.50

DO NABYCIA WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH

Żądać w czytelniach